

Revista de Filología Románica
2002, 19, 161-182

ISSN: 0212-999X

Para uma poética do conto brasileiro

Gilberto MENDONÇA TELES

ABSTRACT

For a Poetics of the Brazilian Short Story

In this article the author intends to offer to the reader one more possibility of reading and interpretation of the terms *poetics* and *short story*, since the semantic load of these terms has suffered deep variations in the 20th century.

Regarding Poetics, the author comments on the use and abuse of the term, mainly in academic circles. He shows the etymological relationship of poetics and poetry and the poem, and emphasises Rhetoric; and the different significance that the term is taking at the present time, becoming synonymous with a simple «study»; and people frequently refer to a «poetics of the author», or «of a time, or «of the metaphor», and even «the poetics of the poetry» and «the poetics of poetics».

This is the way to reach the title «poetics of the short story», meaning a personal vision on the subject, nevertheless a vision considered «scientific». For the author, the short story must be studied under two perspectives: the oral and the written, and each one must have its special theoretical *corpus*. It is not possible to separate the genre problem, and those of the relation of short story and poetry, and that of short story and the chronicle.

Later, he treats of the emergence of the short story in Brazil, and, as historian, he shows how both critics and short story writers see it as a literary form. Finally, he proposes a classification of the phases of the history of the short story in Brazil, suggesting a formation period (until the 18th century), another of transformation (19th century) and another of confirmation (20th century). As an appendix, the author presents a small bibliography on the oral short story, on the written short story, and on the Brazilian short story in general.

Key words: Poetics. Brazilian Short Story.

Há no título acima¹ três núcleos de idéias: sobre *Poética*, sobre *Conto* e sobre o que se pode chamar de *Conto no Brasil* ou de *Conto Brasileiro*. Este estudo tentará reunir os três sentidos, de tal maneira que se passará da significação ampla de Poética para a de Conto e desta para o melhor do conto no Brasil. Assim, começará tratando do.

1. USO E ABUSO DO TERMO POÉTICA²

Escrever sobre Poética tem lá o seu tanto de pedagogia e diversão, não somente no sentido horaciano do «*miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo*», mas também no de uma certa «gozação» em face da vulgarização do termo nos meios acadêmicos. É principalmente aí que a palavra vem sendo usada a torto e a direito, como se se tratasse de um termo mágico que, só pela sua presença num *paper*, numa monografia de fim de curso, numa dissertação de mestrado, numa tese de doutorado e, pior, em qualquer exposição oral —de professor e aluno— autenticasse o «valor» científico de um enunciado, quase sempre banal. É como se, escrita ou pronunciada, iluminasse todas as idéias, repetidas ou mal configuradas, dando-lhes um sentido «lógico» no discurso. Aqui estou em dúvida se deveria ter mesmo escrito «diversão» ou «perversão». Uma pedagogia da perversão que levasse o meio universitário à loucura, na crença de que a Poética seria também uma forma de panacéia..., que curasse todos os males da educação brasileira, o que não deixaria de ser também divertido.

No meu discurso de posse na Academia das Ciências de Lisboa, em novembro de 1998, tratei da Poética como Ciência da Literatura, retomando algumas idéias que já havia explorado em livros como *Retórica do Silêncio* e *A Escrituração da Escrita*. São essas idéias que, em tom quase didático, procuro resumir por aqui, apesar do primarismo de algumas observações, como a da confusão que o aluno e alguns intelectuais fazem entre as formas adjetiva e substantiva do vocábulo «poética».

A este respeito é bom lembrar que a palavra grega τέχνη [téchne], sendo feminina, determinava a concordância, de modo que as palavras, que hoje usamos como substantivos, eram adjetivos substantivados: γραμματικός [grammatikós], ρητορικός [rhetorikós], ποιητικός [poietikós],

¹ No Seminario Internacional e Interuniversitario — Año Europeo de las Lenguas. Universidad Complutense, Madrid, mayo de 2001.

² Esta parte foi publicada na *Revista de Poesia*, IV. Rio de Janeiro, 2002.

λογικός [*logikós*] e διαλεκτικός [*dialektikós*] concordavam com o substantivo feminino subentendido τέχνη, técnica, artífice, conhecimento de sua profissão, habilidade manual, pessoa com habilidade e saber, habilidade na arte da palavra ou do raciocínio, método de fazer uma obra qualquer, daí obra de arte e a generalização da ἀρετή, que deu *arte* no latim. Assim o termo *Poética* provém da variação feminina do adjetivo grego ποιητικός, ή, όν, concordando com τέχνη. Tem portanto a significação de conhecimento poético, conhecimento de poesia e, em última estância, de *arte poética* — lugar de estudo e de discussão sobre tudo o que diz respeito à *Poesia*.

É por aí que se chega à concepção da Poética como uma Ciência da Poesia e, por extensão, uma Ciência da Literatura, passando deste modo aos gêneros de narrativa em prosa, podendo-se portanto falar numa **poética do conto**. Mas para a compreensão e assimilação disso é preciso que se tenha uma segura e moderna concepção de ciência, uma visão epistemológica dos vários campos dos saberes, o que pode ser adquirida através de livros imprescindíveis, como, por exemplo, *As Palavras e as Coisas*, de Michel Foucault

A particularização do saber literário e o seu aperfeiçoamento histórico, primeiramente pelas simples *opinião* [δόξα] e, mais tarde, pela constituição da consciência científica [ἐπιστήμη, na tradição grega; *scientia*, do verbo *scire*, saber, na tradição latina] acabaram por recortar do campo da Filosofia ou da Ciência os *objetos* próprios, específicos das diversas áreas de conhecimento. A partir de um *método* universal de investigação procurou-se chegar a métodos particulares, adequados ao objeto estudado. E da *linguagem* comum partiu-se para o sentido especial de cada tipo de estudo de cada ciência, passando-se da simples *palavra* à noção de *nome* e, daí, para a especialização do *termo*, verbal ou não, de que resultaram as *terminologias* científicas e a aspiração dos cientistas a uma linguagem unissêmica e *unívoca*.

Mas só com a iniciação do leigo à noção de «Classificação das Ciências» e, assim, a uma visão ao mesmo tempo unitária e fragmentária do pensamento científico, pode-se compreender melhor expressões classificatórias como «Ciências Naturais» [ou físicas e nomotéticas] e «Ciências Humanas» [ou sociais e ideográficas], evitando-se a concepção, generalizada nos Departamento de Física, Química e Biologia, de que Ciência mesmo é a praticada ali. O resto não passaria de *estudos*...

Ora, a constituição da Poética como Ciência da Literatura, iniciada com Aristóteles [Περὶ ποιητικῆς, como se vê nas primeiras palavras do livro], e prolongada no Ocidente sobre os princípios da geometria eucli-

diana, foi-se fazendo dentro das Ciências Humanas, com o material recortado da Filosofia, da Filologia, da Gramática e da Retórica. No Oriente, a ciência desenvolveu-se não com a *lógica* mas com a *analogia*, possibilitando outra maneira de se pensar o poético. Na tradição greco-latina a lógica é que comandou a formação do *objeto* — a matéria de uma Ciência da Literatura, um objeto próprio, específico das diversas produções literárias, o qual se vai aos poucos definindo e que tem encontrado na sua indefinição a possibilidade de ser também assim caracterizado. O estudo desse objeto tem sido feito a partir da Poética e da sua face congênita, a Retórica, e também por intermédio das ciências que lhe são afins, como a Linguística, a História, a Geografia, a Sociologia, a Antropologia e a Psicanálise, e vai-se conduzindo no sentido de encontrar não um, mas os métodos mais adequados à sua natureza de objeto estético-literário, espécie de realidade ambígua que se fecha numa obra e, ao mesmo tempo, se abre para o universo de uma cultura e para o imaginário de um leitor teoricamente definido, mas infinito no horizonte de suas expectativas, para juntar aqui a frase conhecida de Hans Robert Jaus.

À medida que vai recortando e configurando o seu objeto e aperfeiçoando os seus métodos, a Poética vai também constituindo a sua linguagem, a constelação de termos que se desejam unívocos para a universalidade da compreensão científica e para a divulgação dos resultados obtidos. Integra-se portanto nos quadros das Ciências Sociais ou Ciências Humanas, adjetivo que lhe *define* não o *ser feita* pelo homem ou *porque* tenha como objeto a produção humana. Mas humana, no sentido de que «a sua prática reintroduz no sujeito da ciência aquilo que se havia diferenciado como seu objeto», tal como escreve Michel de Certeau em *L'Écriture de l'Histoire*. Sendo pois o objeto da Poética a Literatura com todas as suas manifestações de *linguagem* [poesia, ficção, teatro] e de *metalinguagem* [crítica, ensaio, história literária, teoria literária e a própria poética], além de elementos *contextuais* ligados à vida literária [biografia, manifestos, entrevistas, bibliografia, ecdótica, correspondência, memórias], o estudo da *Literatura* depende muito do rigor com que se assinalem as palavras em função terminológica na linguagem que se quer científica, que busca a univocidade, mas que não consegue se isentar do fascínio artístico da escrita. É por isso que o maior crítico da modernidade brasileira, Alceu Amoroso Lima [igualmente conhecido pelo seu pseudônimo de Tristão de Athayde] dizia que a crítica (e no caso também a história literária) é uma arte cercada de ciência.

Uma das palavras que mais tem sido vítima da moda é precisamente o substantivo *poética*, empregado (dizíamos) a torto e a direito, em sentidos

que o restringem, ampliam, comutam e praticamente o anulam, levando-o a significações que ultrapassam a própria literatura. O termo *poética* tem servido para as seguintes acepções, colhidas em diferentes estudiosos do século XX: «teoria geral das artes» [espécie de semiologia das linguagens artísticas]; «teoria geral da literatura» [no caso, a Poética] ; «teoria geral da poesia» [o Grupo μ de Liège]; «prática e eficácia do discurso literário»; «discurso literário de um autor» [a poética de Gonçalves Dias, de Machado de Assis], de uma «época» e até de um «país» [o que se confunde com o termo literatura]; «estudo de um gênero» [poética da lírica, do romance, o que nos levaria ao absurdo terminológico de uma poética da poética, passando o termo a simples sinônimo de *estudo*].

Também se emprega para designar a «teoria da função do texto literário», como as quatro poéticas [mimética, pragmática, expressiva e objetiva] estudadas por M. H. Abrams, em *The Mirror and the Lamp*, na década de 1950. Além disso há a confusão com a *Retórica* ou com o sentido de «manual de estudos literários». Na verdade, esta pretensa riqueza de acepções reflete não só a transformação dos estudos artístico-literários, como também certa complacência com a moda decorrente das inúmeras especulações analíticas desses discursos. Daí porque é preciso às vezes que o estudioso deixe claro o sentido com que está usando o termo no seu trabalho, sob pena de contribuir para uma epidemia terminológica.

Segundo uma distinção que li em algum lugar, creio em um dos trabalhos de Passeron, pode-se pensar em dois ramos da **Poética**: um, que conserva nome de *Poética* e provém da tradição aristotélica, estudando a lírica, a ficção [narrativas] e o teatro; e outro, com o nome de *Poiética*, com a preocupação de recuperar no étimo do termo todos os problemas da origem, do nascimento da obra literária. Uma psicologia da criação. Neste sentido a *Poética* se preocuparia com a obra produzida, tendo pois a função crítica de uma metalinguagem, enquanto a *Poiética* se voltaria para o fenômeno da criação com todas as suas implicações. Essas duas faces se juntam para dar conta da totalidade possível do conhecimento da literatura, incluindo, no caso, os próprios estudos sobre a literatura, como a *crítica*, o *ensaio*, a *história literária*, a *literatura comparada* e outras possibilidades.

Assim, quando se fala da «poética de um Autor» [a poética de Lorca, por exemplo] é preciso distinguir dois sentidos na terminologia: **a)** — o estudo da produção literária do autor, de sua poesia e prosa, para daí extrair uma síntese que será, visto pelo estudioso, a concepção poética do autor; **b)** — as suas manifestações *metalingüísticas* [referências à linguagem, à literatura e às artes] que, recolhidas pelo estudioso, comporão um quadro do

pensamento verbalizado do autor sobre a matéria literária e sobre o modo de tratá-la no poema. Um perfeito estudo levaria em conta as duas direções.

2. INTRODUÇÃO À POÉTICA DO CONTO³

Uma Poética do Conto deverá levar em consideração as suas origens e a **etimologia** da palavra *conto* que em português aponta para as duas vertentes da história do conto: a de origem *oral* [oralitura ou oratura] e a de origem *escrita* [literatura]. Em outras línguas, a diferença é marcante, a ponto de existirem dois termos, como no alemão [*Novelle* e *Erzählung*, para o literário: e *Märchen* para o oral], no inglês [*Short-story* e *Fairy-tale*], no francês [*Nouvelle* e *Conte*], no italiano [*Novelle* e *Racconto*] e no espanhol [*Novela-corta* e *cuento*]. O português, entretanto, mistura num só vocábulo as duas vertentes: ao dizer *conto*, está apontado para o escrito, para o oral e ao mesmo tempo para as duas formas simultaneamente, uma vez que no Brasil o conto está sempre flutuando entre o escrito e o oral, como na obra mais atual de Guimarães Rosa. Essa **terminologia** tem a ver com a definição do *conto*: **a)** Número, cômputo — «Um *conto* de réis». **b)** História, narrativa, caso, oral ou não. Rede de pescar. **c)** Extremidade, ferrão (*estro*, do grego οἶστρος, mosca): «Deu-lhe com o *conto* na cabeça» [contundente]. Neste sentido o **conto** é a recapitulação ou o restabelecimento de um fato, real ou imaginário, como também é *conta*, satisfação de alguma coisa ocorrida no *passado*.

2.1. O Problema do Gênero

Tudo isso tem a ver com a estrutura unitária do conto, com as suas unidades de ação, de tempo e de lugar definidas pela função oral de uma história curta, que não pode ser demorada e, por isso mesmo, não pode ter muitas ações nem personagens. É interessante reparar que a tradição aristotélico-horaciana dos **gêneros** não viu as espécie da literatura oral, as «formas simples» de André Jolles — *mito*, *lenda*, *saga*, *conto* (de fada, popular), *fábulas*, etc. E os estudiosos continuam ignorando esta dimensão da literatura. O certo, porém, é que os escritores sabem retirar da oralidade não

³ Desenvolvimento dos tópicos apresentados em uma conferência na Sorbonne, em 26.01.1999, no Seminário da Profa. Marie-Hélène PIWNIK.

só o material como as estruturas de tais narrativas, atualizando-as em novas formas literárias.

A história do conto deve levar em consideração que ele é uma das mais antigas formas de expressão humana, de natureza gregária, relato dos acontecimentos tribais — caça, pesca, aventuras anônimas, descobertas, enfim, uma longa *tradição popular* que vem vindo, como rios a desaguar permanentemente no «mar de histórias», o *Kathâsaritsagara* dos hindus ou «o fio de nuvens» da tradição dos bântus. Para uma dessas tribos africanas, toda *estória* faz parte de um novelo de nuvens que paira sobre nossas cabeças: quando o indivíduo, voltando da sua lida diária, chega à aldeia e tem de relatar o que aconteceu com ele durante o dia, levanta a mão e começa: «Agarro aqui a minha estória». Depois de contar o que lhe aconteceu, levanta novamente a mão e faz o gesto de soltar o fio que, livre da fala, volta à sua origem nas nuvens...

A tradição oral dos gregos e latinos, bem como a dos orientais, foram lentamente se atualizando em formas literárias, como no *Decameron* e em *As Mil e uma Noites*, obras em que os elementos da tradição oral «convivem» com os que foram realmente inventados pelo escritor, criando a tradição escrita, literária, da narrativa curta. Se a «teoria» do conto oral provém dos escritores alemães do século XVIII, a do conto escrito é realmente bem nova e surgiu em 1843 com a resenha de Edgar A. Poe sobre o livro *Twice Told Tales*, de Hawthorne. A partir daí verifica-se uma intensa produção do conto, destacando-se no Brasil a genialidade de Machado de Assis, com mais de dez livros de contos.

No século XX, com as sucessivas vagas de contistas, com o conto abrindo espaço entre as obras de ficção e fazendo concorrência à novela e ao romance e com o aparecimento de grandes teóricos do conto oral, como Max Müller, V. Propp, André Jolles, Claude Brémont e Lévi-Strauss, retoma-se a antiga tradição de misturar elementos do conto popular com o literário, como se deu no Brasil com a linguagem renovadora de Guimarães Rosa, em livros como *Tutaméia* [1967], onde se nota a utilização de provérbios, adivinhas, mitos, lendas, sagas, conto maravilhoso, casos [causos], anedotas, apólogos e parábolas, tudo a serviço da renovação do gênero. O curioso, entretanto, é que os estudiosos e os teóricos ainda não repararam na especificidade do conto e continuam a pensá-lo como se ele fosse um tipo de romance «menor», ignorando o sentido unitário de sua estrutura narrativa. Achem que o que se escreveu sobre o romance aplica-se totalmente ao conto e vice-versa, tanto que a análise de Propp vem sendo usada também para o romance, para qualquer tipo de romance.

2.2. Conto e Poesia

Não se trata aqui do «conto em verso», narrativa curta, mas em verso, com o feitiço de um poema cuja poesia reside na história [*diegese*], como foi comum no final do século XIX. Trata-se, isto sim, de uma linguagem narrativa, em prosa, mas retoricamente próxima da linguagem poética.

Edgar Allan Poe, quase no mesmo ano em que fez a resenha sobre o *Twice Told Tales*, traçando pela primeira vez os contornos teóricos do conto, escreveu a conhecida «Filosofia da composição», onde mostra passo a passo a construção de seu poema «The Raven» e abre para os poetas e estudiosos da poesia a organização retórica da «cozinha literária». Procurando separar os dois tipos de referencialidade, lê-se no seu comentário crítico que o **conto** tem alguma coisa de superior ao **poema**: é que, para Poe, a idéia mais alta do poema se objetiva na Beleza, enquanto a idéia mais elevada do conto tem suas bases na Verdade. Ele não diz exatamente o que compreende por Verdade literária, mas dá a entender que se trata do raciocínio, da lógica do discurso e da verossimilhança, concluindo que «o autor que objetiva a pura beleza no conto em prosa está trabalhando com grande desvantagem, uma vez que a Beleza pode ser melhor tratada no poema».

É por aí que corre a separação didática entre **conto tradicional**, que separa *conto* (esfera da Verdade) e *poesia* (esfera da Beleza); e **conto moderno**, que confunde as duas esferas e trabalha mais com a linguagem do que com a verossimilhança. Daí as definições de Horacio Quiroga, em 1927, para quem, «*Constreñido en su enérgica brevedad, el cuento es y no puede ser otra cosa que lo que todos, cultos y ignorante, entendemos por tal*»; e a de Mário de Andrade no Brasil, em 1938, quase repetindo o pensamento do autor uruguaio: «*Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto*».

E, na esteira dos dois, a visão de Julio Cortázar em «Del cuento breve y sus alrededores», de *Último Round*, quando retoma outros aspectos teóricos de Poe e chega à conclusão de que a gênese do conto e da poesia é a mesma: «*nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen 'normal' de la conciencia*». E acrescenta: *Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa*». Para o contista argentino, o sentido do conto depende dos valores que dão caráter ao **poema** e ao **jazz**, ou seja: «*la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una*

pérdida irrestañable». E a comunicação entre o contista / poeta e o leitor se dá «desde el poema o el cuento, no por medio de ellos».

2.3. Conto e Crônica

A relação que existe entre *conto* e *poema*, isto é, entre **ficção** (narrativa em prosa) e **poesia** é da mesma natureza da que existe entre o *conto* e a *crônica*, tipo de narrativa híbrida, situada entre o conto e o poema, mais perto deste porque também escrita em prosa, na família ficcional do conto, da novela e do romance. Não se trata, porém, de «poema em prosa» ou de «prosa poética», uma vez que o elemento diferenciador é a história, a *diegese*, a narrativa curta que está praticamente ausente dessas formas literárias, iniciadas com Baudelaire, exploradas pelos simbolistas e desenvolvidas pelos impressionistas nas suas crônicas no final do século XIX.

A literatura brasileira desenvolveu na primeira metade do século XX uma forma de narrativa curta sobre fatos cotidianos — a crônica —, de tal modo urdida que nela o narrador comanda a *descrição*, sem dar margens a nenhuma *narração*. Nomes como Cecília Meireles, Rubem Braga, Drummond e Fernando Sabino se destacaram na produção de crônicas, muito apreciadas pelo leitor brasileiro. Um leitor que fica entre o *discurso* e a *história*, tal como um avião que deslizasse pela pista, mas sem alçar vôo.

3. UMA POSSÍVEL TEORIA DO CONTO BRASILEIRO

A partir da visão de três dos mais importantes historiadores da literatura, de três críticos e, também, de três dos principais contistas brasileiros, é possível compreender a importância do conto no contexto cultural do Brasil, onde a ficção se expressa por intermédio de formas que se denominam *crônica*, *conto*, *novela* e *romance*, numa distinção que não tem limites rígidos e fica quase sempre a critério e preferências do escritor. No passado, o conto foi tratado como uma espécie de aprendizagem para o romance: o escritor começava com o conto e, com o tempo, se aventurava ao romance. Para explicar o *conto*, recorriam ao *romance*, à *novela* e ao *soneto*. É o que se pode ver no depoimento de historiadores da literatura, que apresentamos abaixo, sem maiores comentários.

3.1. O Ponto de Vista da História Literária

MACHADO DE ASSIS, o maior escritor brasileiro, cultivou com igual talento o conto, o romance e a crônica, além da poesia, do teatro e da crítica. Como historiador no seu ensaio «Instinto de Nacionalidade», de 1873, num pequeno parágrafo assim se refere ao **conto** que ele já vinha publicando [os *Contos Fluminenses* são de 1870]:

No gênero conto, à maneira de Henri Murger, ou à de Charles Dickson, que tão diversos se apresentam entre si, tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. **É gênero difícil a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.**

SÍLVIO ROMERO, o fundador da historiografia literária no Brasil [*História da Literatura Brasileira*, 1888], num prefácio a *Dona Dolorosa* (1914), livro de contos de Theo Filho, escreveu um tanto negativamente:

Falo do conto reduzido a suas exatas proporções — pequenino, estreito, raquítico, dando expressão a um passo, uma situação rápida da vida de um tipo qualquer. [...] O conto é, por via de regra, um gênero ingrato, com pronunciadas tendências de cair na futilidade. / Claro é que não estamos mais no tempo em que se definia o conto como uma novela reduzida e a novela, por sua vez, um romance pequeno».

Depois de compará-lo com o soneto, a novela e o romance, conclui que o conto «**é uma forma literária demasiado elementar**». Diz, finalmente, que nomes como Balzac, Zola, Tolstoi, Turguenev, Dickens, Maupassant, Daudet, Eça de Queirós e Edgar Allan Poe são famosos porque escreveram romances. E que Machado de Assis, apesar dos seus volumes de contos, só vale pelos seus romances.

BARBOSA LIMA SOBRINHO: no *Curso de Contos* da Academia Brasileira de Letras, em 1955, fala sobre o conto urbano e desenvolve a tese de que o conto surgiu no Brasil com o aparecimento da **imprensa**, na década de 1830:

O conto surge de um novo fator ou de uma nova técnica da vida dos povos, qual seja a expansão do jornalismo literário.

O jornal devia apresentar ao público uma história completa e interessante: *«Isso trouxe, com a necessidade da história, sua limitação natural a um espaço disponível nos periódicos»*. Cita Frédéric Soulié que, em 1837, começaria a publicar os romances-folhetins e conquistar o público. Cita Alexandre Dumas, Eugène Sue, com *Os Mistérios de Paris*, que motivou mistérios em várias capitais da Europa.

3.2. O Ponto de Vista da Crítica Literária

Entre os críticos que se pronunciaram sobre o conto merece destaque o nome de ARARIPE JÚNIOR que, numa resenha feita a vários livros de contos no fim de 1892, fala da relação do **conto** com a **crônica** (impressionista), muito usada pelas mulheres, falando em «psicologia da raça» e citando muitos contistas estrangeiros e misturando no termo conto o oral e o escrito, o popular e o erudito, o comum e o maravilhoso (de fadas), como se percebe nos nomes de Luciano, Boccacio, La Fontaine, Voltaire, Andersen e Hoffmann.

Considera o conto uma das formas primitivas da prosa, daí porque seus exemplos são todos de **formas simples**: História de José do Egito, Saranga (Índia), Cendrillon (Id. Média), Psiquê (Roma), Krixna, Pequeno Polegar. Acrescenta, lembrando talvez da polêmica dos irmãos Grimm com Arnin, no fim do século XVIII: *«Não me refiro por certo aos contos ou ilustrações eruditas destas lendas, que aliás encheram o talento de poetas como Goethe»*. Noutra passagem:

Basta compará-los com o romance para reconhecer-se quanto se enganam aqueles que chamam a Guy de Maupassant um contista. **O conto é sintético e monocrônico; o romance analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado.**

Continua a comparação entre o conto e o romance para concluir que *«a maior parte dos contos não passam de romances abortados»*.

OSVALDO ORICO, no *Curso de Contos* da Academia Brasileira de Letras, trabalha com a comparação, principalmente com o **soneto**. Para ele o conto é como o soneto, fechado numa forma [fôrma] literária, com tamanho determinado e tema específico: *«Todos os que os escrevem pensam que sabem fazê-lo. A brevidade do mesmo é a causa do engano em que caem os que se*

iniciam na arte de escrever». Acrescenta algo novo, quando introduz a **fotografia**, assim como Julio Cortázar introduzirá o **jazz** como termo de comparação com o conto. Compara também conto e novela e chega à conclusão de que não há separação essencial entre eles, concluindo que «*O conto deve ser fotográfico. Seu processo está de acordo com a técnica dessa arte*».

E, finalmente, JOSUÉ MONTELLO, num estudo denominado «O Conto é Legião» começa citando uma crônica de Machado de Assis, para quem o «conto do vigário» é o mais antigo que se conhece, pois surgiu com o discurso da serpente induzindo Eva a comer o fruto proibido. Montello não distingue aí conto literário e folclórico e diz, de maneira lúcida, que

Na designação ampla do conto igualmente se acomodam a lenda, a anedota e o romance popular. E Boccaccio com suas histórias galantes é tão contista quanto o Perrault dos contos infantis ou o monge que redigiu com uma pena tirada das asas de um anjo os milagres da *Legenda Dourada*.

Ele estuda a história do conto de 1882 (*Papéis Avulsos*, de Machado de Assis) a 1918 (*Urupês*, de Monteiro Lobato). E conclui, numa convincente síntese histórica, que nesse período o conto:

É cerebral e emotivo, romântico e naturalista, regional e urbano, dramático e filosófico, marítimo e rural, fantástico e cotidiano, histórico e verossímil, galante e místico, simbolista e moderno.

3.3. O Ponto de Vista dos Próprios Contistas

Entre os contistas, a opinião de MACHADO DE ASSIS, embora sempre concisa, confirma o que ele já escrevera como historiador da literatura, num ensaio sintético sobre a literatura brasileira, mencionado acima. Em vários pequenos prefácios a seus próprios livros de conto, expressa admiravelmente, de maneira quase elíptica, a sua concepção do gênero, como em:

Histórias da Meia-Noite (1873): «Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [autor], nem que deixe de exigir predicações de observação e de estilo».

Em outro prefácio, desta vez para o seu livro de contos mais importante (*Papéis Avulsos*) publicado em 1882, na mesma época do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra capital da ficção brasileira, Machado de Assis escreve o seu maior prefácio sobre o conto, dizendo, em tom de humor, que

Quanto ao gênero deles não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi simplesmente que, se há aqui páginas que parecem contos e outras que o não são, defendendo-me das segundas com o dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): **«E aqui há sentido, que tem sabedoria»**. Quanto a Diderot ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: **é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.**

Poderia haver citado a Rudyard Kipling, para quem *«é mais fácil escrever romances do que conto. Num conto, que coloco depois da poesia, quase todas as palavras devem estar em seus lugares exatos»*.

E no prefácio sobre *Várias Histórias*, de 1896, manifesta o seu conhecimento da história do gênero, resumindo, de maneira lapidar, o que se sabia sobre o conto no final do século XIX:

É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz o mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os tornam superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.

MÁRIO DE ANDRADE, um dos mais importantes intelectuais do século XX no Brasil, com uma produção literária que ajudou a atualizar a mentalidade brasileira e abriu caminhos para uma nova concepção de poesia, conto, romance, crônica, crítica de arte, crítica literária, pesquisa musical e depoimentos, além da vasta epistolografia com que foi disseminando as idéias modernistas, a partir de 1922. Em vários momentos de sua grande obra, deu a sua opinião sobre o conto, como aquela de *«que sempre será conto aquilo*

que seu autor batizou com o nome de conto», como está em *O Empalhador de Passarinho*, que transcrevemos acima [cf. 2.2.]. Em outro lugar dirá: «Poder-se-ia mesmo definir o conto **um romance para revista**». E a seguir:

O que é conto? Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores, Maupassant e Machado de Assis, descobriram foi a forma do conto indefinível, insondável, irredutível a receitas.

Entre os contistas de primeira linha na segunda metade do século xx, o que realmente renovou a técnica, os temas e a linguagem do conto foi JOÃO GUIMARÃES ROSA, autor de poucos livros: *Sagarana* (1946), *Corpo de Baile*, 2 v. (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), além do fabuloso romance *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. Mas, do ponto de vista do conto, o livro mais importante é *Tutaméia*, que traz o subtítulo de «Terceiras Estórias», sendo que não houve as «segundas». Muito supersticioso e com medo de morrer se escrevesse três grupos de estórias, o Autor procurou driblar o seu destino e pulou um «elo» da série, indo diretamente das *Primeiras* para as «Terceiras Estórias», e morrendo no ano em que elas foram publicadas.

A leitura da importância de *Tutaméia* começa com o seu título, que quer dizer, disfemicamente, que se trata de coisa sem importância — *nonada*, *ossos-de-borboleta*, *tuta-e-meia*, *quase-nada*, como o próprio Autor registra no glossário do seu 4.º prefácio ao livro. É isto mesmo: trata-se de um livro que tem exatamente quarenta estórias, quatro prefácios, dois índices ou sumários e duas epígrafes de Shopenhauer: uma antes do primeiro índice; outra antes do índice final. Além do mais o índice inicial é alfabético, quebrado apenas depois da letra J com a intromissão de dois contos, «Grande Gedeão» e «Reminiscção», cujas letras iniciais formam a sigla do nome do escritor: JGM, João Guimarães Rosa. A partir daí a ordem é rigidamente alfabética. Os quatro prefácios entram na ordem alfabética. Já no último índice, os prefácios vêm agrupados logo de início, repetindo-se o estratagemas das siglas do nome do escritor.

Os quatro prefácios de *Tutaméia* são como os evangelhos do **Conto**, as partes fundamentais de uma **Poética do Conto**. Por eles percebe-se a alta concepção literária do Autor e o seu poder de contemplar, teoricamente, teologicamente, as formas criadoras desse tipo de narrativa curta.

No primeiro prefácio, «Aletria e Hermenêutica», o mais importante deles, diz-se que

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota» [Cf. O telégrafo-sem-fio].

E todo o texto se destina a fazer a apologia da *anedota*, do *chiste*, de *sentenças cômicas* e de outras formas de humor, com o propósito de mostrar que a célula inicial de um conto pode ser uma simples anedota, como se vê também num conto de Machado de Assis. A transformação da matéria comum em matéria de arte depende da *aretê* [ἀρετή] e do talento do escritor. Daí a sua conclusão:

Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitoíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso. [...] O livro pode valer pelo muito que nele não deve caber. / *Quod erat demonstrandum*.

No segundo, «Hipotrérico», a preocupação se volta para a linguagem, para os neologismos, para as montagens e jogos de palavras, elementos que se sobrepõem à linguagem comum e dão-lhe força criativa, sobretudo quando a sua referência se faz reverência às próprias formas de expressar:

Ora, pois, numa roda, dizia ele, de algum sicrano, terceiro, ausente:

— Ele é muito hiputrérico...

Ao que, o indesejável maçante, não se contendo, emitiu o veto:

— Olhe, meu amigo, essa palavra não existe.

Parou o bom português, a olhá-lo, seu tanto perplexo.

— Como?!... Ora... Pois se eu a estou a dizer?

— É. Mas não existe.

Aí, o bom português, ainda meio enfiadado, mas no tom já feliz de descoberta, e apontando para o outro, peremptório:

— O senhor também é hiputrérico...

E ficou havendo.

O terceiro, «Nós, os Temulentos», trata das anedotas de bêbados, da embriaguês no sentido do «furor poético» de Platão: *entusiasmo* [ἐνθουσιασμός]. Aqui a ênfase é posta na intuição, melhor, na capacidade de ouvir e perceber quando transformado pela embriaguês... do amor, por exemplo. Vê-se que o autor quer expressar a possibilidade da *ultrapassagem*, do

real para o mundo irreal, para o imaginário, para outro tempo, para outro espaço utópico e poético, de onde se traz a matéria alada.

O quarto prefácio se denomina «Sobre a escova e a dúvida» e parece continuar o terceiro. Refere-se à hesitação e à ousadia do escritor no tratamento da realidade na invenção da obra literária. É o maior deles, em sete partes, a VI das quais pode ser entendida por este parágrafo:

Tenho de segredar que — embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica — minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias. [Numa nota de rodapé, fala sobre o termo SERENDIPITY.]

A seguir, acrescenta que «*No plano da arte e criação — já de si em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza — decerto se propõem mais essas manifestações. Talvez seja correto eu confessar como tem sido que as estórias que apanho diferem entre si no modo de surgir*». E começa a mostrar como surgiu alguns de seus contos.

Como se vê, os prefácios de *Tutaméia* constituem mesmo uma poética do conto, uma especulação filosófica, uma psicologia bem pessoal e humorada da criação literária, vazada numa linguagem mais literária que científica e, por isso mesmo, mais atraente porque entremeada de situações inexplicáveis. Na verdade, um belo exemplo para a compreensão maior da natureza, do gênero e da linguagem do conto na atualidade.

4. AS TRANSFORMAÇÕES DO CONTO NO BRASIL

Para uma história do conto no Brasil, é preciso levar em consideração as dimensões do território brasileiro e a natural formação de suas «culturas regionais». A superfície de oito milhões e meio de quilômetros quadrados e o fato de a distância Norte-Sul ser quase idêntica à de Leste-Oeste fazem do Brasil um território de proporções continentais, com áreas culturais diferentes, em que o linguajar, os hábitos de vestuário e de alimentação, a cor local, o imaginário, enfim, todo o comportamento de vida do homem da região são, entretanto, unificados pela mesma língua — o português brasileiro.

Colonizado pelos portugueses a partir do século XVI, a linguagem europeia que começou a se impor no Brasil foi o português que passou a ser visto, numa perspectiva simbólica, como a linguagem do conquistador, uma linguagem do *símbolo*, isto é, «vertical», ditatorial, dominadora, de cima para baixo, — do Outro. E assim foi durante todo o período colonial, quando apareceu a consciência de que o «outro» do europeu passava a ser o «mesmo» de uma nacionalidade que se iniciava, e crescia. Só no século XIX o *símbolo* se esvaziara e se tornara *signo* do nacional no Brasil. O *signo* é, ao contrário do *símbolo*, uma linguagem «horizontal», democrática, à disposição de todos, aberta ao imaginário nacional.

Os historiadores, ainda que desejando falar a linguagem do signo, ratificaram o simbólico, tanto que não foram capazes de ver os elementos diferenciadores, do Novo Mundo, expressão que começa a aparecer no final do século XVII para marcar a oposição entre a América e a Europa (Portugal, Espanha e França). E não viram, ainda, os fragmentos, melhor, os rudimentos de uma *literatura oral* que se foi constituindo com a matéria cultural dos índios, dos negros e dos próprios europeus, e que dominou os trezentos anos de formação da cultura brasileira. Os viajantes e catequistas registraram nas suas obras de informação os fundamentos da religião, dos costumes, da língua, dos cantos, contos e magias dos índios, mas ninguém se debruçou para estudá-los⁴.

Os próprios sociólogos do século XX continuam ignorando-os. Registre-se, no entanto, que o professor JORGE HENRIQUE MONIZ RIBEIRO defendeu em 1987, na Universidade Clássica de Lisboa, sob minha orientação, a dissertação de Mestrado *As Origens da Narrativa no Brasil (Os Contos que não Nasceram)*, onde estuda os «embriões» de «contos» que ele desenranhou das narrativas orais (**contos, lendas, mitos e casos**) anotadas por viajantes como «ilustrações» de seus textos. Impossível ignorar agora essa pesquisa e a abertura que ela traz para o conhecimento das origens da narrativa brasileira.

É a partir daí que se pode pensar uma história do conto no Brasil, a sua transformação (de temas, técnicas e formas) ao longo da cultura brasileira. Podem ser visto três momentos dessa história:

⁴ Eis os principais viajantes e catequistas, cujas obras revelam traços dessa cultura «primitiva»: No **séc. XVI**: Pero Vaz de Caminha, Pero Lopes de Sousa, Pero de Magalhães de Gândavo, Gabriel Soares de Sousa, José de Anchieta, Nóbrega, Fernão Cardim, Hans Staden, André de Thevet e Jean de Léry. No **séc. XVII**: Ambrósio Fernandes Brandão, Manuel Calado e Frei Vicente do Salvador. E no **séc. XVIII**: André João Antonil, Sebastião da Rocha Pita e Nuno Marques Pereira.

FASE DE FORMAÇÃO (de 1530 a 1850), na qual se percebem três momentos: **a)** os «embriões de narrativas», transcrições nas obras dos viajantes e catequistas de pequenas mostras de narrativas orais, principalmente dos índios. **b)** O aparecimento dos jornais e, com eles, narrativas curtas, traduzidas, adaptadas, e em forma de alegorias políticas e satíricas. **c)** A publicação de *Noite na Taberna*, de Álvares de Azevedo. [O livro saiu póstumo, em 1855.] É a fase em que os escritores estão adquirindo a linguagem literária e tomando consciência de uma literatura nacional. Os termos *conto*, *novela*, *romance* e *ensaio* aparecem freqüentemente como sinônimos.

FASE DE TRANSFORMAÇÃO (1855 a 1882): surgem os grandes contistas brasileiros do século XIX e afirma-se o termo conto para designar a narrativa curta. Destacam-se os nomes de **Álvares de Azevedo**, **Bernardo Guimarães** (*Lendas e Romances*, 1871), **Machado de Assis** (*Contos Fluminenses*, 1870; *Histórias da Meia-Noite*, 1873; e *Papéis Avulsos*, 1882), **Artur Azevedo** (*Contos em Verso*, 1898), **Coelho Neto** (*Sertão*, 1896), **Afonso Arinos** (*Pelo Sertão*, 1898), e toda uma estirpe de contistas regionais).

FASE DE CONFIRMAÇÃO (1882 a 1967): de *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, a *Tutaméia*, de Guimarães Rosa. O conto adquire a sua popularidade e um estatuto próprio, ainda que não confirmado pelos estudiosos que não conseguem vê-lo fora das estruturas do romance. Nomes principais: Lima Barreto, Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato, Adelino Magalhães, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, João Alphonsus, Graciliano Ramos, Bernardo Élis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. São os regionalista e modernistas da primeira e segunda gerações.

ATUALIDADE: Contistas que continuam a tradição, com invenções de temas e linguagem: Aníbal Machado, Dalton Trevisan, Gerardo França de Lima, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, Autran Dourado, José J. Veiga, Nélida Piñon, Samuel Rawet, João Antônio, Luís Vilella, Roberto Drummond, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Edilberto Coutinho e muitos outros mais.

5. CONCLUSÃO

Este ensaio deveria concluir com a leitura/análise de alguns contos, entre os quais «Uma Noite do Século» (Álvares de Azevedo, *Noite na Taberna*, 1855); «O Espelho» (Machado de Assis, *Papéis Avulsos*, 1882); «Ninho de Periquitos» (Hugo de Carvalho Ramos, *Tropas e Boiadas*, 1917); «Uma História de Judas» (João Alphonsus, *Galinha Cega*, 1931);

«Flor, Telefone e Moça» (Drummond, *Contos de Aprendiz*, 1951; «Os Laços de Família» (Clarice Lispector, *Laços de Família*, 1959); «Vaca» (Moacyr Scliar, *O Carnaval dos Animais*, 1968; «Desenredo» (Guimarães Rosa, *Tutaméia*, 1967). O objetivo será fazer uma comparação entre as concepções de cada contista em face de seus textos e, ao mesmo tempo, oferecer uma visão de seus processos retóricos e estilísticos, de suas preocupações temáticas, compondo assim o que pensamos ser uma **poética do conto**, no sentido que expusemos de início.

6. BIBLIOGRAFIA

Além de livros mencionados acima, fazem parte do contexto do ensaio as seguintes referências bibliográficas:

6.1. As Formas Simples

- ADRADOS, F. Rodriguez: *Historia de la Fábula Greco-Latina*. Madrid: Univ. Complutense, s.d., 2 v.
- BARBOSA, Julio Caro: *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- BETTELHEIM, Bruno: *A Psicanálise dos Contos de Fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BOLLE, Willi: *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- JOLLES, André: «O Conto». *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976 [1929].
- LÉVI-STRAUSS, Claude: «A Estrutura dos Mitos». *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- : «Du Mythe au Roman». *L'Origine des Manières de Table*. Paris: Plon, 1968.
- MALKIEL, María Rosa Lida: *El Cuento Popular y Otros Ensayos*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- MÜNCHHAUSEN, Barão de: *As Aventuras do Barão de Münchhausen*. Rio de Janeiro: Civ. Bras., 1978. Cf. também a edição de livros de bolso.
- NASCIMENTO, Bráulio: *As Seqüências Temáticas no Romance Tradicional*. Separata da *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, n.º 15, 1966. Ver também «Processos de Variação do Romance», *ibidem*, 1964.
- PERES, D. Ramón: *La Leyenda y el Cuento Populares*. Barcelona: Ramón Sopena, 1957.
- PROPP, V.: *Morfologie du Conte*. Paris: Gallimard, 1970. Há tradução em português.
- : «As Transformações dos Contos Fantásticos». *Teoria da Literatura* (Formalistas Russos). Porto Alegre: Globo, 1971. Tradução e org. de Dionísio Toledo.
- : *Las Raíces Históricas del Cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.

- RAMOS, Arthur: *Estudos de Folk-lore*. Rio de Janeiro: CEB, 1952.
- RIVERA, Jorge de: *El Folletín y la Novela Popular*. Buenos Aires: C.E.A.L., 1968.
- ROSA, João Guimarães: Os prefácio de *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- TELES, Gilberto Mendonça: «Para uma Teoria do Conto». *Letras de Hoje*. Porto Alegre, PUC-RS, n.º 18, 1974. Antologia de Textos Teóricos.
- TODOROV, T.: *Grammaire du Décameron*. Paris: Mouton, 1969.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes: *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974 [1624].
- VASCONCELOS, J. Leite de: *Contos Populares e Lendas*. Coimbra: Universidade, 1963 [1882], 2 v.

6.2. As Formas Literárias

- ALLOT, Mirian: *Los Novelistas y la Novela*. Barcelona: Seix Barral, 1966 [1960].
- BARTHELME, Donald: «Sentença». *Vida de Cidade*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.
- BELLAMY, J. David: *Superfiction, or the American Story Transformed*. New York: Vintage Books, 1975.
- BESSIÈRE, Irène: *Le Récif Fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- CARILLA, Emilio: *El Cuento Fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.
- CASTAGNINO, Raúl H.: «Cuento Artefacto» y *Artificio del Cuento*. Buenos Aires: Nova, 1977.
- CORTÁZAR, J.: «Del Cuento Breve y sus Alrededores». *Último Round*. México: Siglo Veintiuno, 1970.
- DOMÍNGUEZ, Mignon: *Cuentos Fantásticos Hispanoamericanos*. Buenos Aires: CREA, 1980.
- GOYANES, Mariano Baquero: *Qué es la Novela?* Buenos Aires: Columba, 1961.
- IMBERTE, Anderson Enrique: *Teoría y Técnica del Cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- LANCELOTTI, Mario A.: *De Poe a Kafka*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- : *Teoría del Cuento*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.
- MÁRQUEZ, Gabriel García: «E a Arte do Conto». *Revista Inéditos*. São Paulo, n.º 3, s.d.
- MASSAUD, Moisés: «O Conto». *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- MAUGHAN, W. Somerset: «Prefácio» a *Seis Novelas*. Porto Alegre: Globo, 1951.
- MELETINSKI, E.: *Estudio Estructural y Tipológico del Cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1972.
- OMIL, Alba, y PIÉROLA, Raúl A.: *El Cuento y sus Claves*. Buenos Aires: Nova, s.d.
- PABST, Walter: *La Novela Corta en la Teoría y en la Creación Literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- POE, Edgar Allan: «Tale Writing». *Godey's Lady Book*. 1847. Cf. *Clássicos Jackson* (Ensaístas Americanos), v. XXXIII, Rio de Janeiro: Jackson, 1950, onde se transcreve parte do artigo.

- QUIROGA, Horacio: «El Manual del Perfecto Cuentista», «Los Trucs del Perfecto Cuentista», «Decálogo del Perfecto Cuentista», «La Crisis del Cuento Nacional», «La Retórica del Cuento» y «El Cuento Norteamericano». *Sobre Literatura* (Obras Inéditas y Desconocidas). Montevideo: Arca, 1968, t. VII.
- RONAI, Paulo, e HOLLANDA, Aurélio Buarque de: «Prefácio» a *Mar de Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945, 4 v.
- SKAGGES, Calvin: «Introduction». *The American Short Story*. New York: A. Dell Book, 1977.
- STEVICK, Philip: «Introduction». *Anti-Story: Na Anthology of Experimental Fiction*. Toronto: s.e., 1971.
- TODOROV, T.: *Grammaire du Décameron*. Paris: Mouton, 1969.
- : *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- : *Introducción a la Literatura Fantástica*. Buenos Aires: Contemporáneo, 1972.

6.3. No Brasil

- ANDRADE, Mário de: «Contos e Contistas». *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1955 [1945].
- ARARIPE JÚNIOR: «Teoria do Conto». *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: FCRB, 1963. Vol. III.
- ASSIS, Machado de: «Instinto de Nacionalidade», *Crítica Literária*, 1910 [1872]; «Advertência», *Histórias da Meia-Noite*, 1873; «Prefácio» a *Papéis Avulsos*, 1882; e «Nota» sem título a *Várias Histórias*, 1896. Tudo incluído nas *OBRAS COMPLETAS*. São Paulo: Mérito, 1959, 31 v. Há também a *OBRA COMPLETA*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979, em 3 v. Depois de sua obra completa apareceram os contos que ficaram inéditos ou que foram reescritos, como se pode ver nos volumes organizados por R. Magalhães Jr. e editados pela Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro: *Contos Esquecidos*; *Contos Avulsos*; *Contos Recolhidos*; *Contos Esparsos*; *Contos sem Data*; e *Contos e Crônicas*, todos de 1956, menos o último, de 1958.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha: *Sobre o Conto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Gradus, 1967.
- CAVALHEIRO, Edgar: *Evolução do Conto Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1954.
- HOHLFELDT, Antônio: *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa: *Panorama do Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1960. v. I, *Os Precursores do Conto no Brasil*. Cf. «Introdução» (Origens e Evolução do Conto).
- LIMA, Alceu Amoroso et alii: *Curso de Contos*. Rio de Janeiro, ABL, 1958.
- LIMA, Herman: *Variações sobre o Conto*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.
- LINHARES, Temístocles: *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R.: *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

- MONTELLO, Josué: *Artur Azevedo e a Arte do Conto*. Rio de Janeiro: São José, 1956.
- ROMERO, Sílvio: «Com Franqueza...», prefácio a *Dona Dolorosa*, contos de Théó Filho. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, s.d. [1914].
- ROSA, João Guimarães: Os prefácio de *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- TELES, Gilberto Mendonça: *O Conto Brasileiro em Goiás*. Goiânia, DEC, 1969.
- : «Solidão e Solidariedade nos Caminhos de Orígenes Lessa». *Seleção de Orígenes Lessa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972
- : «Os Limites da Comparação», *idem, ibidem*.
- : «O Claro, Clárido Clarão da Poesia no Conto», prefácio a *Canção para o Totem*, livro de contos de Regina Célia Colônia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- : «A Didática do Conto», prefácio a *Sobre o Conto Brasileiro*, de Maria Consuelo Cunha Campos. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.
- : «Conto e Poesia». *Retórica do Silêncio*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- : «O Maktub de Macatuba». *Idem, ibidem*
- : «Os laços e suas Margens». *Idem, ibidem*.
- : «A (Des)Continuidade de Miguel Jorge». *Idem, ibidem*.
- : «A Síntese Su/Realista de Bernardo Élis». Introdução a *Os Melhores Contos de Bernardo Élis*. São Paulo: Global, 1994.
- : «Herberto, o contista». *Contramargem*. Rio de Janeiro: PUC/Loyola, 2002.
- : «Prefácio» a *O Melhor do Conto Brasileiro*. Joinville, SC: Sucesso Pocket, 2002.

Salamanca, 20 de janeiro de 1999.
Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2002.